DER MUSIKFÜHRER

Bruckner

Symphonien

I	II	III
Nr. 304	Nr. 153	Nr. 171
IV	V	VI
Nr. 172	Nr. 242	Nr. 258
VII	VIII	IX
Nr. 224a/b	Nr. 262	Nr. 283

Nr. 102. Te Deum (mit Text)
Nr. 257. Messe
Nr. 352. 150. Psalm (mit Text)

Schlesinger'sche Musik-Bibliothek

Anton Bruckner.

Sinfonie No. VIII (C moll).

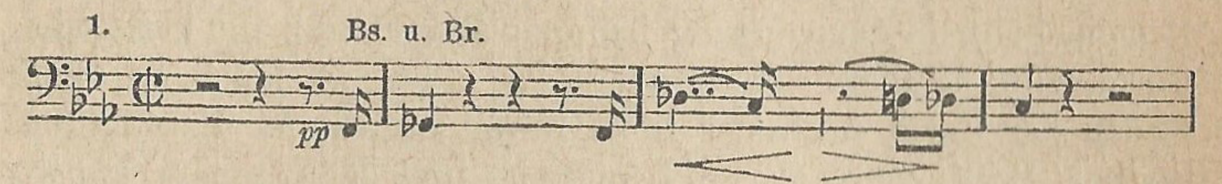
Goethe schreibt einmal an Schiller: „Mir kommt immer vor, wenn man von Schriften und Handlungen nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt wenig daran, das der Rede wert ist. Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzig Reelle, und das, was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur.“ Eine kritische Beurteilung in diesem Sinne ist leider Bruckner nicht allzu oft gegönnt worden. Freilich bedarf es eines liebevollen Sich-Versenkens in Bruckners Werke, um zu ihrem vollen Verständnis zu gelangen. Was dieses Verständnis erschwert, ist der Umstand, dass ihm ebensowenig beizukommen ist, durch Anlegen des formellen Massstabes der älteren Sinfoniker (also lediglich desjenigen des absoluten Musikers), andererseits aber auch nicht durch den Massstab der „sinfonischen Dichtung“ (also der „Programmmusik“). Bruckner hat die sinfonische Form äusserlich streng festgehalten, doch hat er es verstanden, die Themen, bei ihrer durch die Form bedingten Wiederkehr, so umzugestalten und miteinander so zu verknüpfen, dass sie sich dem Hörer als der jeweilig treffendste Ausdruck der das ganze Werk durchziehenden poetischen Idee zu erkennen geben. Ein Übersehen dieser Thatsache führt zu dem auch heute noch

Bruckner gegenüber oft genug gehörten ungerechten Vorwurf der Zerrissenheit seiner Form. — Auch die ältere Musik weist Beispiele auf, in denen es der Komponist verstand, die klassische Form zum Träger seiner poetischen Idee zu machen, ohne weder der Form noch der Idee Gewalt anzuthun. Es gehören hierher Beethovens grosse Leonoren- und R. Wagners Faust-Ouvertüre. Als Beispiel des nicht völligen Gelingens dieser erstrebten Vereinigung könnte man vielleicht Raffs Leonoren-Sinfonie anführen. Natürlich kann es sich bei dieser Musik nur um den musikalischen Ausdruck von Stimmungen, Empfindungen und Gefühlen handeln, niemals um die musikalische Wiedererzählung von konkreten Geschehnissen und Begebenheiten, wie es die neueste Richtung der Programmmusik erstrebt.
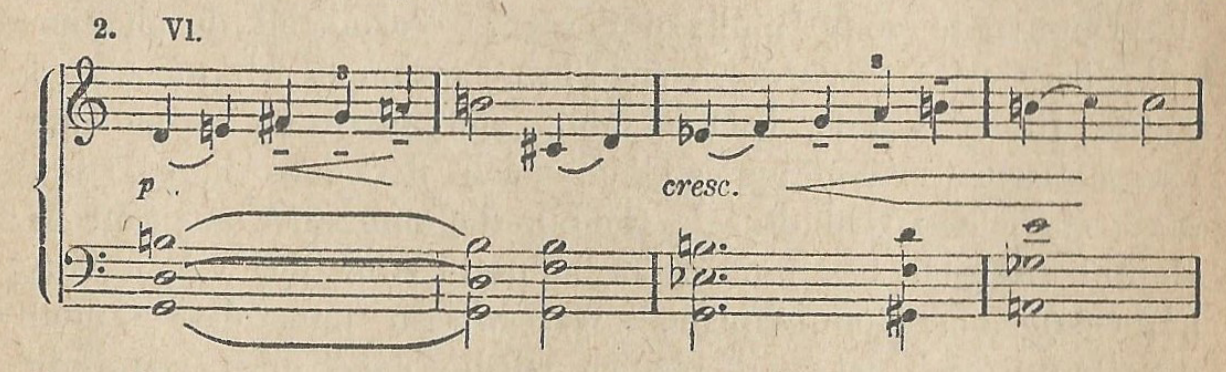
Die achte Sinfonie Bruckners (vollendet um 1890) finden wir erst seit etwa Jahresfrist öfter auf den Programmen unserer ersten Konzertinstitute. Aus den früheren Jahren sind nur zwei oder drei Aufführungen zu verzeichnen! In der aussergewöhnlichen Länge und den enormen Schwierigkeiten dürfte der Hauptgrund für die Vernachlässigung gerade dieses Meisterwerkes zu suchen sein.

Der erste Satz (Allegro moderato, C moll, ₵) beginnt mit einem *pp*-Tremolo der Violinen auf dem *f*. Wir bleiben über die Tonart völlig im Ungewissen. Auch die im vierten Takte hinzutretende Bassmelodie bringt uns noch keine Gewissheit. Die Wendung nach *c* im fünften Takte scheint auf die Dominante von F moll zu deuten. Vermittelt durch eine von der Klarinette vorgetragene Phrase gelangen wir im achten Takte (über Es dur) nach G moll, von hier aus durch eine chromatische Sextenfolge endlich nach der nun zum ersten Male erreichten Grundtonart C moll, die nun aber auch unser Gefühl sogleich bestimmend beeinflusst, trotz der vielen voraufgegangenen Modulationen. Wir wissen nun, dass C moll die Haupttonart ist und bleiben wird. Jene oben erwähnte Bassmelodie wolle man sich einprägen, da sie für die weitere Entwicklung von grösster Bedeutung ist. Besondere Beachtung

beansprucht der kleine Sekundenschritt *f—ges*. (Siehe Beispiel No. 1.)



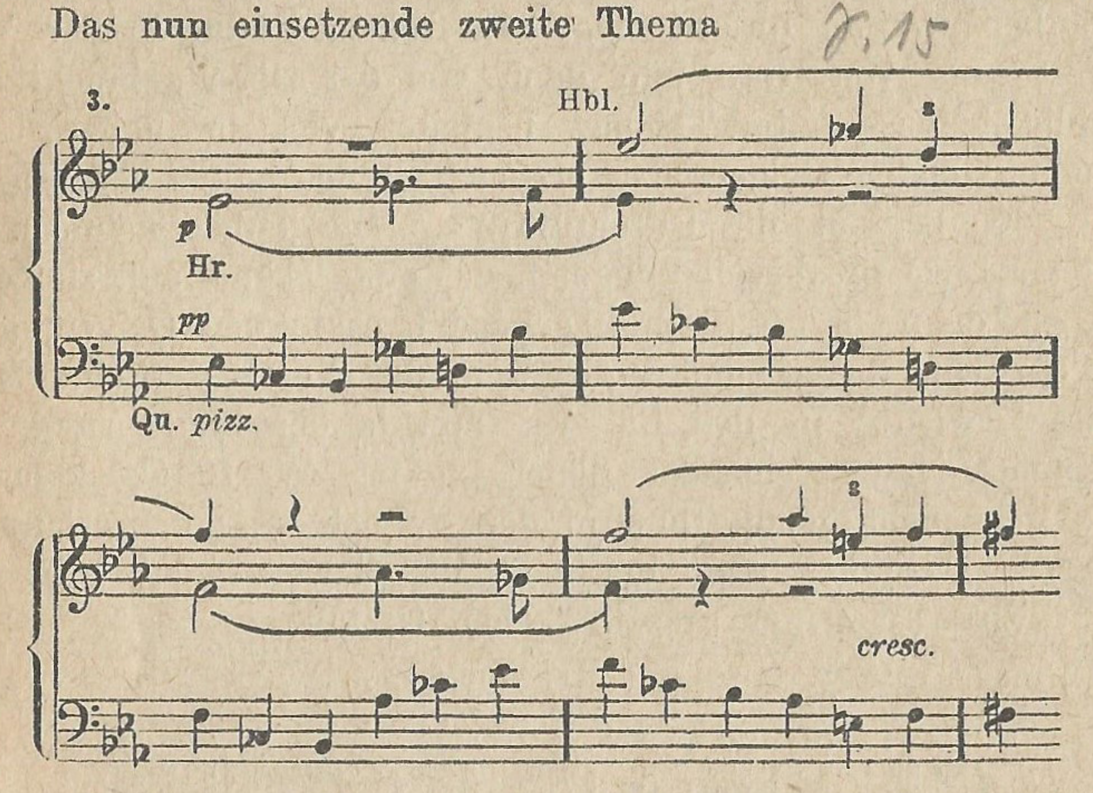
Dieser Anfang des Satzes ist offenbar der Ausdruck eines Tastens und Suchens, zugleich eines unmutigen Sich-Aufbäumens gegen das Schicksal. Dreimal wiederholen die Bässe ihre unmutige Frage, jedesmal trotziger. Weiche Stimmen (Klarinette und Oboe) scheinen besänftigend zu antworten, sie suchen das ungestüme Fordern und Fragen zu beschwichtigen, scheinbar ist im 22. Takte beim poco rit. eine solche Beschwichtigung erreicht, die Phrase (formell das I. Thema darstellend) scheint in sanfter Resignation mit Festhaltung der Trauertonart *c* ausklingen zu wollen, da kehrt jene trotzige Frage plötzlich mit verdreifachter Stärke wieder, im *ff* von Hörnern, Bässen und Tuben gestellt, wir glauben eine Anklage gegen die Gottheit zu vernehmen. Auch die Trompeten beteiligen sich, doch bringen sie nur den Rhythmus des I. Themas in starrer Monotonie. Hierdurch ganz besonders wird der Eindruck des Unerbittlichen hervorgebracht, gegen das auch der stärkste Wille vergeblich ankämpft. Nach verzweifeltem Herabsinken ins *pp* steigt plötzlich Tröstung verheissend ein wunderbar inniges Motiv in den Geigen empor. (Formell ist es das Seitenthema.)



In seiner Zusammensetzung von je 2 und 3 Noten ist es echt „Brucknerisch". Das Thema wird von den Bläsern mit neuen

immer hoffnungsvoller erklingenden Wendungen ausgestattet, wird dann von den Bässen aufgenommen und in grosser Steigerung bis zum *ff* fortgeführt, auf der Dominante von G dur schliessend. Dies ist einer der wenigen Lichtpunkte in der düsteren Melancholie des ersten Satzes. Es ist, als blickte aus zerreissendem Gewölk auf einen Augenblick das Ideal des Friedens auf uns hernieder. Doch nur auf einen Augenblick: es folgt eine Wiederholung des Seitenthemas, doch leitet es jetzt bald nach E moll hinüber, vorübergehend taucht in der Flöte sogar eine Reminiscenz an das düstere erste Thema auf (der wohlbekannte charakteristische kleine Sekundenschritt).

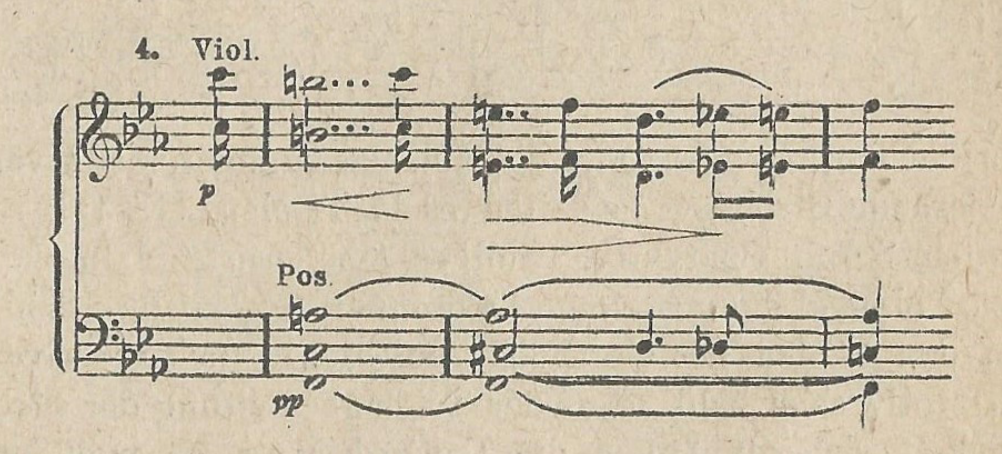
Das nun einsetzende zweite Thema



ist an die Hörner einerseits, die Holzbläser andererseits verteilt. Pizzikierende Streicher begleiten es in Triolen. Es trägt einen ruhig-feierlichen Charakter. Soll es eine ernste Mahnung darstellen, eine Mahnung vom Ankämpfen gegen das Schicksal, gegen den Willen der Gottheit abzulassen? Jedenfalls verhallt dieses Motiv sehr bald. Aus der Triolenbegleitung der Streicher entwickelt sich allmählich die Umkehrung — wohlgemerkt — des Seitenthemas, die jenen Mahnungsruf rasch erstickt. Auf interessanter harmonischer Grundlage (in ganzen Noten-

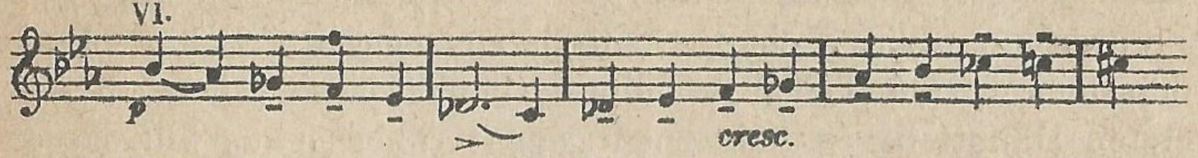
werten chromatisch aufsteigende Sexten, verwandt jenen des Anfangs) führen Varianten des Seitenthemas in grossartiger Steigerung zu einem glänzenden *ff*! Die Trompeten schmettern Siegesfanfaren, verwandt denen, die wir am Beginne des letzten Satzes vernehmen werden. (Siehe 12c.) Unmittelbar darauf kündet sich wieder der unheimliche Sekundenschritt des ersten Themas in den Bässen an, von klagenden Holzbläser-Stimmen nachgeahmt: Wir erkennen nur zu deutlich: Auf dem bisher betretenen Wege des Trotzes gegen die Allmacht werden wir nur trügerische Siege erkämpfen können, denen die innere Befriedigung nicht folgen kann. Für den Augenblick jedoch glauben wir an unsern Sieg. Im reinen Es dur in der Vergrösserung von Horn und dann von der Oboe gebracht, beschliesst das erste Thema, begleitet von in hoher Lage tremolierenden Geigen, den ersten Teil des ersten Satzes.

Es beginnt die Durchführung. Die Tuben nehmen, in weiter Lage prachtvoll klingend, das erste Thema auf, zunächst in *es*, dann in *ges*. Jetzt erscheint es in den Geigen, aber in der Umkehrung und zugleich in der Vergrösserung, gleich darauf wieder in den Bläsern, nun in der Engführung, die Stimmen fallen einander gleichsam ins Wort, als könnten sie sich nicht genug thun in der Versicherung des erlangten Sieges — immer aber erscheint das Thema hierbei in der Umkehrung seiner ursprünglichen Gestalt.

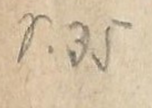


Dem entsprechend antwortet jetzt auch das Seitenthema, in *ges* auftretend, in der Umkehrung.

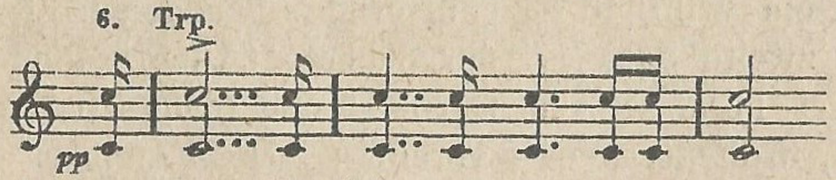
5. Breit und innig.



Es rückt einen halben Ton hinauf und in Sequenzen auf dem Orgelpunkt *g* immer höher sich aufschwingend, scheint eine freundliche Idylle sich entwickeln zu wollen, fast vergessen wir den schwanken Grund, auf dem dieses scheinbar so friedenvolle Gebäude aufgerichtet ist — da meldet sich plötzlich wieder in den Bässen der unheimliche Sekundenschritt *g* — *as*. Anfangs nur wie zögernd anklopfend, in weiten Zwischenräumen, dann aber immer dringender, immer stärker. Schliesslich bringen Posaunen und Kontrabass-Tuba das erste Thema in ursprünglicher Gestalt und in der Vergrösserung im äussersten *ff*, während darüber das umgekehrte Seitenthema, ebenfalls im *ff*, sich zu behaupten sucht. Ein Verzweiflungskampf, der besonders durch die gellenden Rüfe der acht Hörner, die das erste Thema in hoher Lage dazwischen schmettern, das Gepräge äusserster Erbitterung bekommt. Nach der heftigsten Kraftentfaltung sinken beide Themen wie erschöpft ins Pianissimo zurück, keines hat den Sieg errungen, von beiden vernehmen wir Bruchstücke — verlöschend — in der Flöte Bruchstücke des Seitenthemas, in den Kontrabässen Bruchstücke des ersten Themas. Dazwischen bringen die Trompeten im leisesten Pianissimo in starrer Monotonie genau den Rhythmus des ganzen ersten Themas.



6. Trp.

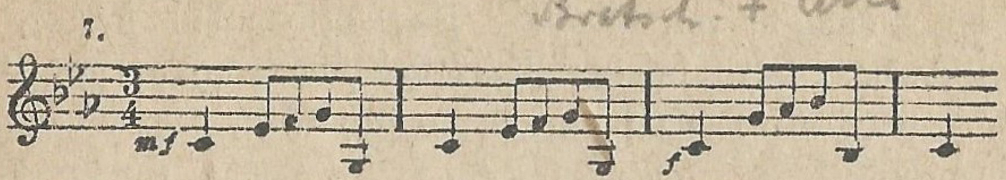


Wieder glauben wir die Stimme des unerbittlichen Fatums zu vernehmen. — Die Durchführung ist hiermit zu Ende. Es folgt die Überleitung zur Repetition des ersten Hauptteils in ganz unerhört geistreicher, in Bezug auf Originalität einzig dastehender Weise. Diese beginnt mit dem gegen früher gänzlich veränderten Erscheinen des ersten Themas in der

Oboe im *p*, während es Flöte und Violine beständig mit Figuren umranken, die thematisch aus den drei Schlussnoten desselben ersten Themas gebildet sind. Diese Repetition des ersten Hauptteils ist äusserlich gegen früher etwas kürzer gefasst. Das Wesentliche aber ist die eingangs erwähnte Umgestaltung aller Themen, in Bezug auf Harmonisation, Instrumentation und auch Melodieführung. Von der Hoffnung auf Sieg, die sich im Anfang so deutlich zu erkennen gab, ist nichts mehr zu finden; wohl glauben wir das Friedens-Ideal noch einmal von ferne uns aufleuchten zu sehen, es verschwindet aber sofort wieder. — Mit einem trostlosen Aufschrei blicken wir ihm nach (bei der forte gehaltenen 𝄐 der Streicher auf dem verminderten Septimenakkord *fis—a—c—es*). Wieder bereitet sich eine Steigerung vor, wie im Anfang. Damals führte sie zu dem schönen Höhepunkt, von dem aus wir, bei schmetternden Trompetenfanfaren, schon den Sieg errungen zu haben glaubten. Wie anders jetzt: die Steigerung führt zu einem verzweiflungsvollen Weherufe des ganzen Orchesters, den die Trompeten wieder mit dem monotonen Rhythmus des ersten Themas begleiten. Vom einst so weich tröstenden, dann zu mutigem Ringen anfeuerndem Seitenthema ist nichts übrig geblieben, als jener Weheschrei. In dumpfer Resignation schliesst der erste Satz. Die Schlussnoten des ersten Themas werden in immer grösser werdenden Abständen hörbar. Der einst so trotzig strebende Wille erscheint vollkommen gebrochen. Für den, der diese Musik verstehen gelernt hat, ein wahrhaft erschütterndes Seelengemälde.

Der zweite Satz ist ein Scherzo (Allegro moderato $^3/_4$. C moll), das humoristische Derbheit und phantastische Zartheit in liebenswürdigster Weise vereinigt. Doch steigert sich auch dieser Satz (gegen den Schluss hin) zu kraftvoller Grösse. „Der deutsche Michel“ soll ihn Bruckner überschrieben haben. Die Bezeichnung ist treffend gewählt. Gleich mit dem behäbigen, kernhaften, fast etwas philiströsen ersten Thema steht das Bild des deutschen Michel — fest in sich gegründet — vor uns.

7.

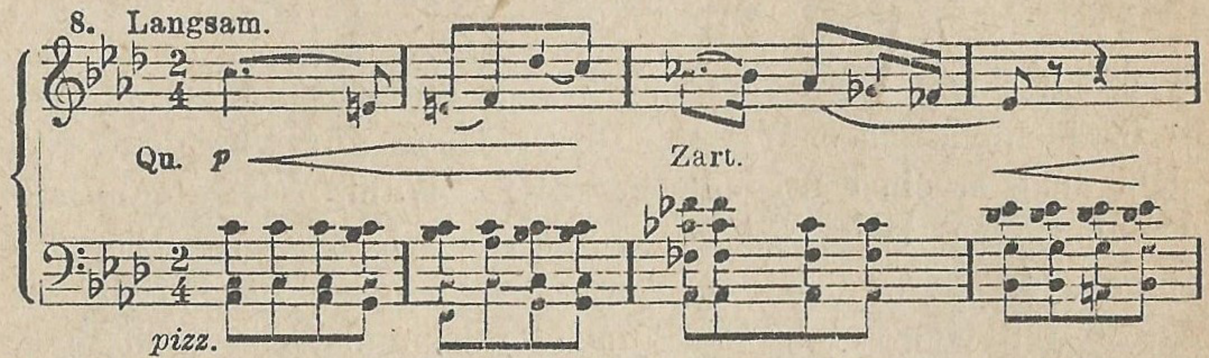


Doch allerhand neckisches Spukwesen umgiebt und umflattert es in phantastischer Weise. Dieser Hang zur Phantastik ist nicht auch er ein echt deutscher Zug? Wald, Wiese und Hain bevölkert der Deutsche mit Elfen und Kobolden. Die ihn umgebende Natur ist ihm etwas Lebendiges, sie spricht zu ihm durch Gras und Halm und Baum und Windesrauschen. — Es ist nicht nötig, das Scherzo so eingehend bis in alle Einzelheiten zu verfolgen, wie den ersten Satz. Es bietet dem Verständnis weit weniger Schwierigkeiten dar. Der Eigensinn und die Querköpfigkeit des deutschen Michel scheint mir aufs Deutlichste vorm Schlusse des ersten Teils ausgedrückt: das ganze Orchester bringt den As moll-Dreiklang als erniedrigte Unterdominante des folgenden Schlussakkords Es dur — dagegen aber tremolieren die Violinen ganz hartnäckig ihr hohes, dem As moll-Dreiklang ganz fremdes *b* weiter, bis zum Schlusse, ein Pendant zu einer berühmten Stelle in Beethovens „Eroica“. Auch dieser Satz ist nach dem Schema der Sonatenform aufgebaut.

Die Durchführung bringt viel Spukwesens, einmal aber klingt es auch ganz kirchlich fromm hinein, als wenn ein gewisser alter Joh. Sebastian an der Orgel sässe und improvisierte. Bald aber tritt wieder der derbe Humor in seine Rechte, der sich gegen den Schluss hin, wie schon angedeutet, sogar bis zu einer gewissen jung-siegfriedischen Heldenhaftigkeit erhebt — immer auf Grund des ersten Themas vom deutschen Michel: *c, es, f, g, g, c!*

Das Trio des Scherzo ist eine ganz entzückende Episode, die uns anheimelt, wie die Scene, da wir Jung-Siegfried unter der Linde gelagert sehen. Er lauscht den Waldvöglein und denkt an seine Mutter, deren Augen glänzen gleich denen der Rehhindin — nur noch viel schöner! „Der deutsche Michel träumt ins Land hinaus“ sagte Bruckner von diesem Satze

in seiner genial-naiven Weise. Das Trio steht im $^{3}/_{4}$ Takt und in As dur, also in der Unterdominante der Haupttonart — ganz wie die Trios beim Papa Haydn!



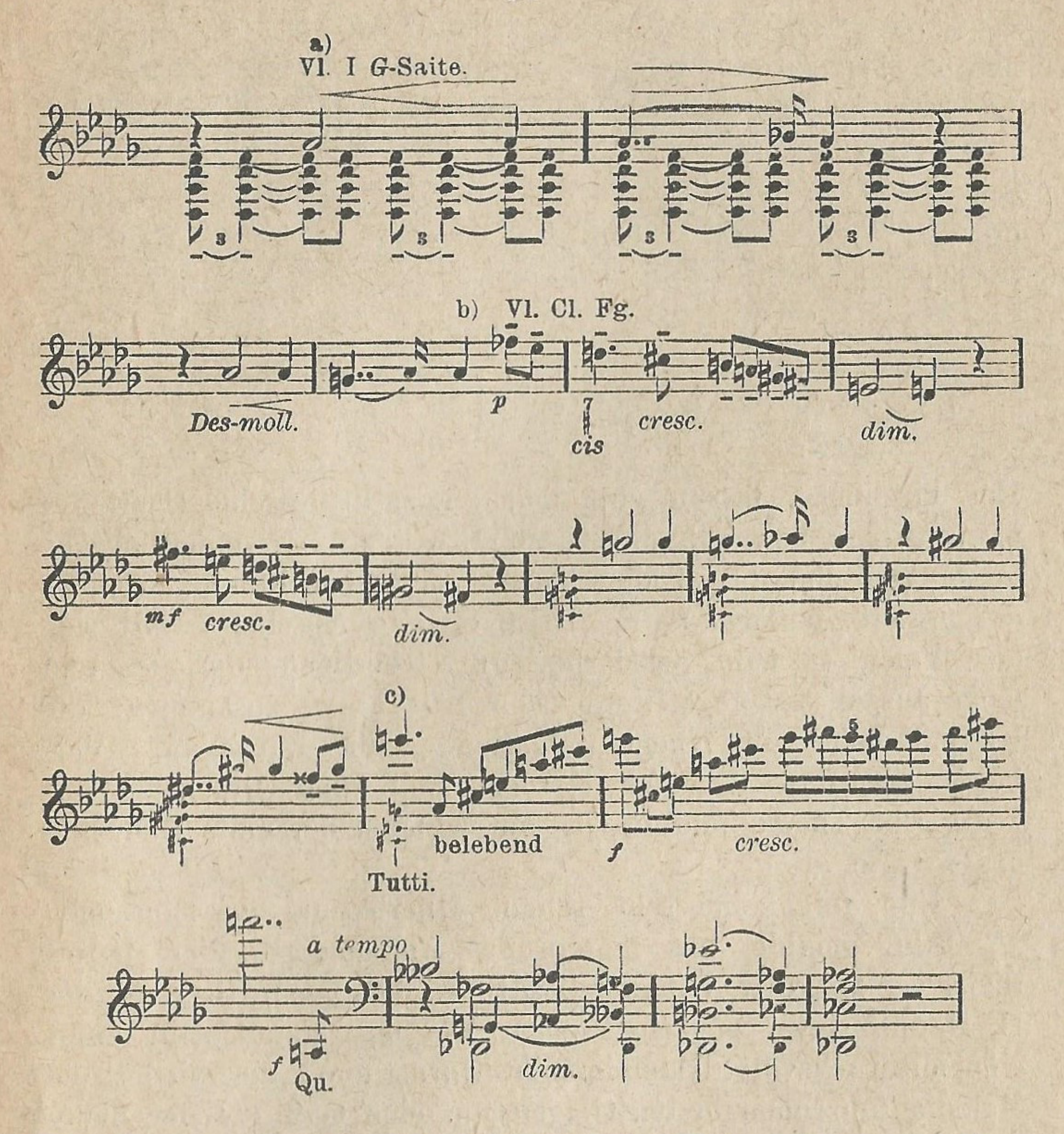
Freilich ist auch viel E dur darin mit gar gemütvoller und herzlicher Fröhlichkeit. Hätte Bruckner nichts geschrieben als dieses Trio — wie müssten ihn allein deswegen schon gute Menschen lieben! Nach dem Trio wird das Scherzo wiederholt — auch ganz wie beim Haydn! — —

Jetzt erst folgt als dritter Satz das Adagio. Sicher einer der längsten aller existierenden langsamen Sätze und — dass wir's gleich hinzusetzen — auch einer der schönsten! Nach zwei einleitenden Begleitungstakten der tieferen Streicher in unbestimmten Rhythmen beginnen die ersten Violinen mit einer gar eindringlichen frommen Bitte, die sogleich noch eindringlicher wiederholt wird. Es schliesst sich an ein diatonisch herabsteigender melodischer Gang der Violinen, Klarinetten und Fagotte, die hinzutretenden feierlichen Tuben-Akkorde erhöhen noch den Eindruck des Bildes einer Seele, die zu ihrem Gott inbrünstig flehend aufsieht, flehend um Erlösung in jenes Reich voll Kraft und Herrlichkeit, das sie vorahnend in den folgenden von prächtigem, melodischem und harmonischem Aufschwung erfüllten Takten zu erblicken glaubt.
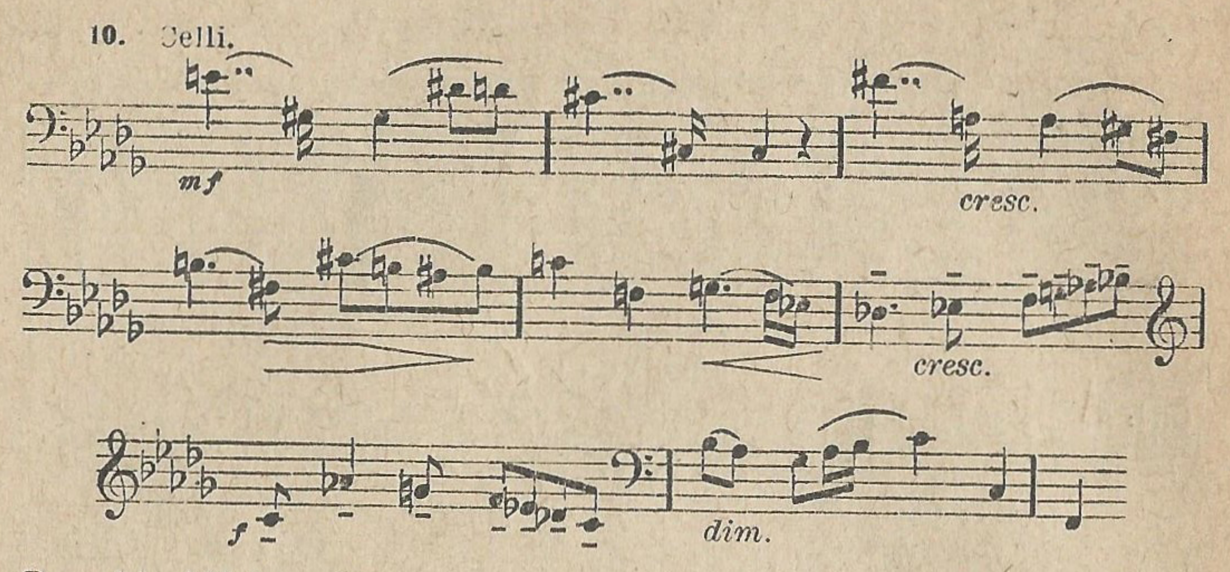
Diese ganze Phrasengruppe bildet das eigentliche erste Hauptthema.

9. *Adagio.*
Feierlich langsam, doch nicht schleppend.

pp
Qu.



Nach einem kurzen feierlichen und doch mit energischen Accenten ausgestatteten Zwischensatze, dem ich fast den Charakter einer vorläufigen Abweisung jener Bitte vindizieren möchte, wird dieser ganze Abschnitt wiederholt, doch rückt die Wiederholung um einen Ton hinauf. Mit dem G dur-Dreiklang und einer ausdrucksvollen Phrase des Hornes schliesst zunächst die Entwickelung des ersten Themas ab. Das zweite, von den Celli weich gesungen, bildet die tröstende Antwort der Kirche an den ihr mit inbrünstiger Bitte Nahenden.



Der kirchliche, fast möchte man sagen liturgische, Charakter ist unverkennbar. Er weist auf Bruckners streng-katholische Gesinnung hin, die in allen seinen Werken mehr oder weniger ausgeprägt zu Tage tritt. Dieser zweite Abschnitt setzt sich aus einer (alsbald wiederholten) 10taktigen Periode und einer aus dieser abgeleiteten von 14 Takten zusammen; die letztere hebt mit einem prächtigen Tuben-Satze an. Verheissungsvoll wiederholen Hörner, Celli und Bratschen das liturgische Thema und in Ges dur schliesst der erste Hauptteil des Adagio ab.

Nun folgt eine sehr schöne Überleitung im langsamen $^3/_4$ Takt, gebildet aus motivischen Anklängen beider Hauptthemen. Mit dem neuen Eintritt des Adagio $^4/_4$ beginnt der II. Hauptteil — zunächst genau wie der erste. Nur ahmt eine ausdrucksvoll deklamierende Hornstimme die wieder die Melodie führenden ersten Geigen um eine Quinte tiefer dialogisierend nach. Das erste Thema erscheint aber diesmal nicht in seiner ganzen Ausdehnung, sondern nur in seiner ersten Hälfte, jener inbrünstigen Bitte. Der vorahnende Aufblick in das Reich der Herrlichkeit (siehe 9c) fehlt jetzt. Aus dem thematischen Material der zweiten Hälfte des ersten Thema (der herabsteigenden diatonischen Phrase) (siehe 9b) baut sich eine grosse Steigerung auf. Während diese Phrase sich in den Oberstimmen, Violinen und Klarinetten, immer höher empor schwingt, erklingt gleichzeitig in den Bässen die erste Hälfte des-

selben ersten Thema (siehe 9a). Auf dem Quartsextakkord *f, b, d* ist im *ff* der Gipfel der Steigerung erreicht. Nun führen, ins leiseste Pianissimo zurücksinkend, Geigen und Flöten, dialogisierend, das erste Thema bis in die höchsten Lagen fort — es ist, als würde der inbrünstige Erlösungsruf von Engeln bis vor den Thron des Höchsten getragen.
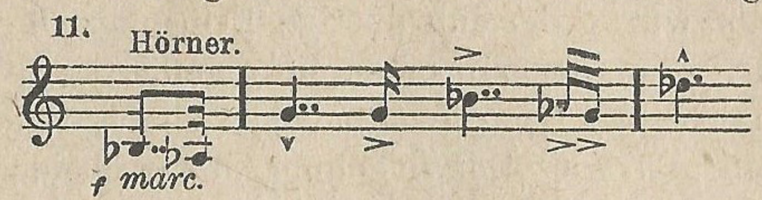
Hiermit schliesst zum zweiten Male die Entwickelung des I. Thema ab. Diese Entwickelung unterscheidet sich von der ersten durch einen demütigen, fast kindlich zu nennenden Charakter.

Ganz dem ersten Hauptteil entsprechend, antwortet jetzt wieder das kirchlich-liturgische zweite Thema (Beispiel 10), nur reicher instrumentiert und von Geigenfiguren umrankt die es wie Weihrauchwolken umgeben. Auch dieses zweite Thema entschwebt diesmal nach der Höhe zu und verliert sich in seraphischen Klängen.

Im Solo-Cello ertönen gleichzeitig die ersten Takte des I. Thema (Beispiel 9a) im zartesten Pianissimo: der Erlösung Ersehnende scheint verklärten Auges den Entschwebenden nachzublicken.

Der zweite Hauptteil hat hiermit abgeschlossen und der dritte beginnt — wie der erste und zweite — wieder mit dem ersten Hauptthema, das diesmal die zweiten Geigen, die Klarinetten und Hörner anstimmen. Die ersten Geigen umranken es mit immer verheissungsvoller erklingenden melodiösen Figuren. Es beginnt eine grosse Steigerung, aufgebaut aus dem motivischen Material einer Phrase, die dem eigentlichen ersten Hauptthema folgte, und die bis dahin an der thematischen Entwickelung noch keinen Anteil genommen hatten. Es sind diejenigen motivischen Glieder des Hauptthema, die auf die Kraft und die Herrlichkeit des ersehnten Gottesreiches hindeuteten, wohinein einen vorahnenden Blick zu thun schon am Anfang des Adagio dem Flehenden vergönnt war, der sich dem Thron des Schöpfers mit seiner Bitte nahte. Alle Blechbläser intonieren diese feierlichen Akkorde, die sequenzartig aufwärtssteigen, immer von 4 zu

4 Takten anschwellend, jedesmal stärker und mächtiger. Plötzlich blasen die Hörner, fast notengetreu, das Siegfriedsmotiv aus den Nibelungen in diese Akkorde hinein, wobei jedenfalls eine verborgene Absicht zu Grunde liegt.



Nun bringt der ganze Bläserchor *ff* den Anfang des ersten Hauptthema: das Motiv des inbrünstigen Flehens (siehe 9a). Fast glauben wir, das Bild eines gewaltigen Ringens vor uns erstehen zu sehen: „Herr, ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!“ Das Ganze ein Vorgang von höchster dramatischer Kraft! Aber noch immer sind wir nicht am Ziele. Das Streben nach der Herrlichkeit des Gottesreiches muss noch einmal und zwar in Demut beginnen: sanft, zart und gesangvoll stimmen die ersten Violinen das zweite Motiv des Hauptthema an, jenes diatonisch herabsteigende (Beispiel 9b). Wir haben dies Motiv schon früher als das der demütigen kindlichen Bitte erkannt. Auf Grund dieses Motivs bereitet sich eine dritte, immense Steigerung vor. Sie umfasst nicht weniger als 32 Takte — man denke im Adagio-Tempo! Diese Steigerung — gegen die Mitte zu noch einmal unterbrochen, um dann desto planvoller und ruhiger wieder zu beginnen — diese dritte Steigerung führt endlich zum so lange und so heiss ersehnten Ziele. Mit der gewaltigen harmonischen Wendung zum Ces dur-Akkord glauben wir einen Augenblick in das Auge des Herrn selbst schauen zu dürfen und stehen fast geblendet vor so viel Glanz. Noch einmal klingt das liturgische zweite Thema (10) „innig und sanft“ an. Dann schliesst der Satz mit einer wunderbaren Koda, einem 33 Takte langen Orgelpunkt auf Des und zwar in der Weise, dass über der von Anfang wohlbekannten synkopischen Begleitung der tieferen Streicher sanft das erste Hauptmotiv (9a) ertönt, von dem jetzt jeder Ausdruck des Leides abgestreift ist.

Das Adagio ist jedenfalls eines der feierlich-verklärtesten, grossartigsten und erhabensten Tonstücke, die je geschrieben wurden. Wer es nicht kennt, kann sich überhaupt keine Vorstellung davon machen, in welch' grossartiger Weise hier der Tondichter seine ursprünglichen Motive und Themen weiterzuführen, umzubilden, in der Klangkraft und im seelischen Ausdruck zu steigern weiss!
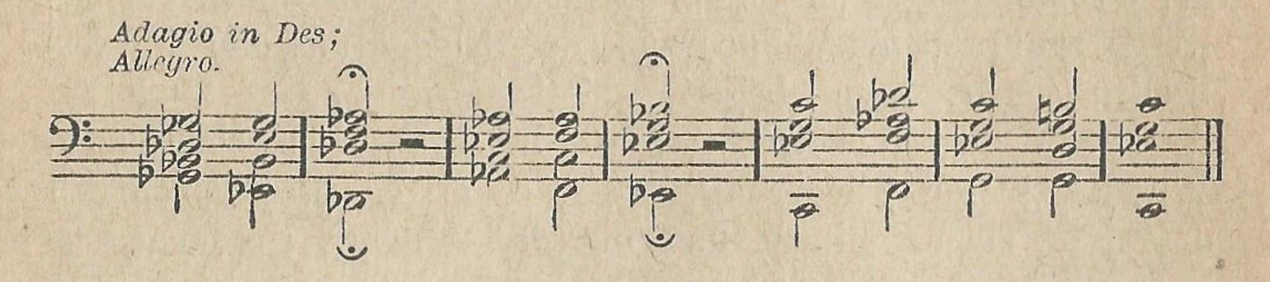
Rein formell betrachtet, ist dieser Satz ein ebensolches Wunder klarer Gliederung, wie der erste. Bezeichnen wir das erste Thema mit A, und die drei Motive, aus denen es sich zusammensetzt, mit a, b, c, das zweite Thema aber mit B, so entsteht folgendes architektonische Bild:

A	B	A	B	A	
a b c		a b		a b c	-Koda
(46 Takte)	(48 Takte)	(46 Takte)	(44 Takte)	(78 Takte)	(33.)
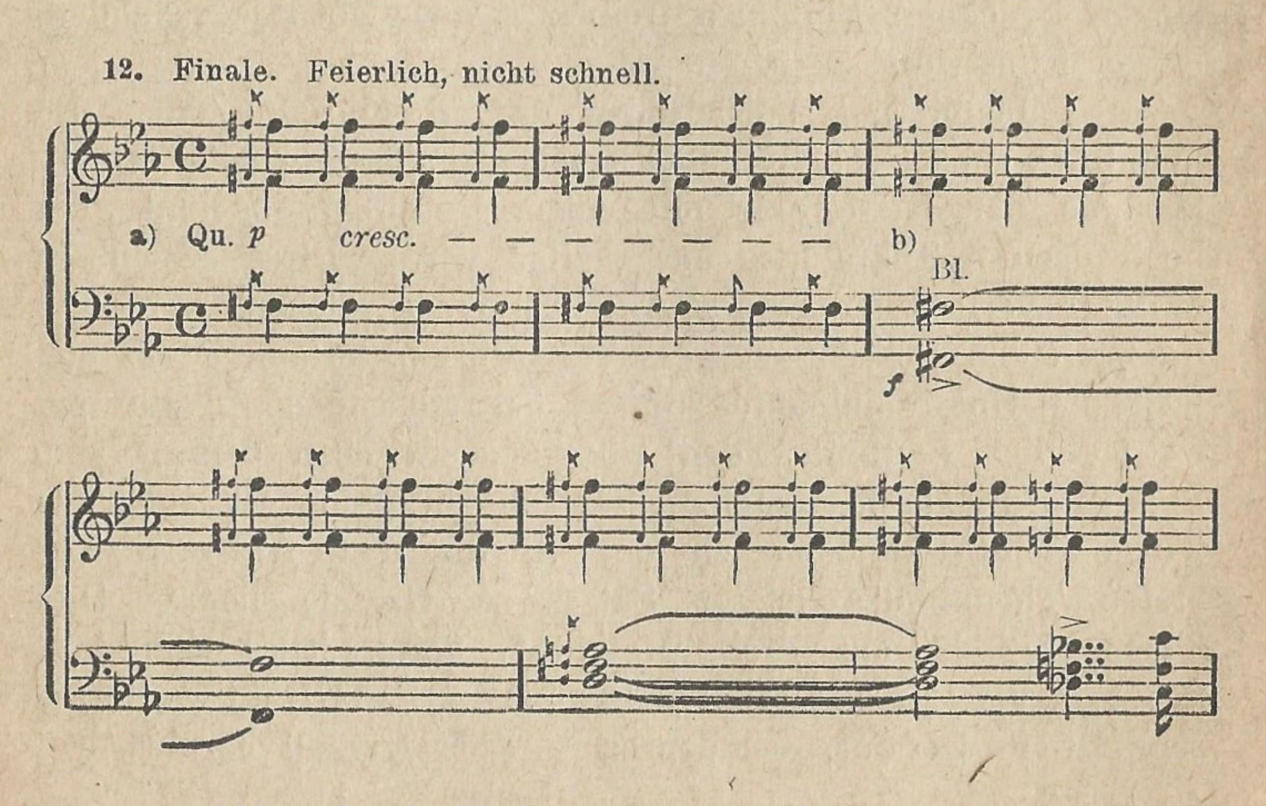
Wie es möglich ist, angesichts dieser wundervoll abgeklärten und ausgeglichenen Verhältnisse, dieser herrlichen Symmetrie von Zerrissenheit der Form zu sprechen, das wird mir immer ein Rätsel bleiben! Ein liebevolles Sichdareinversenken verlangen Bruckners Sinfonien freilich — wie eben jedes andere ernste Kunstwerk auch. — —

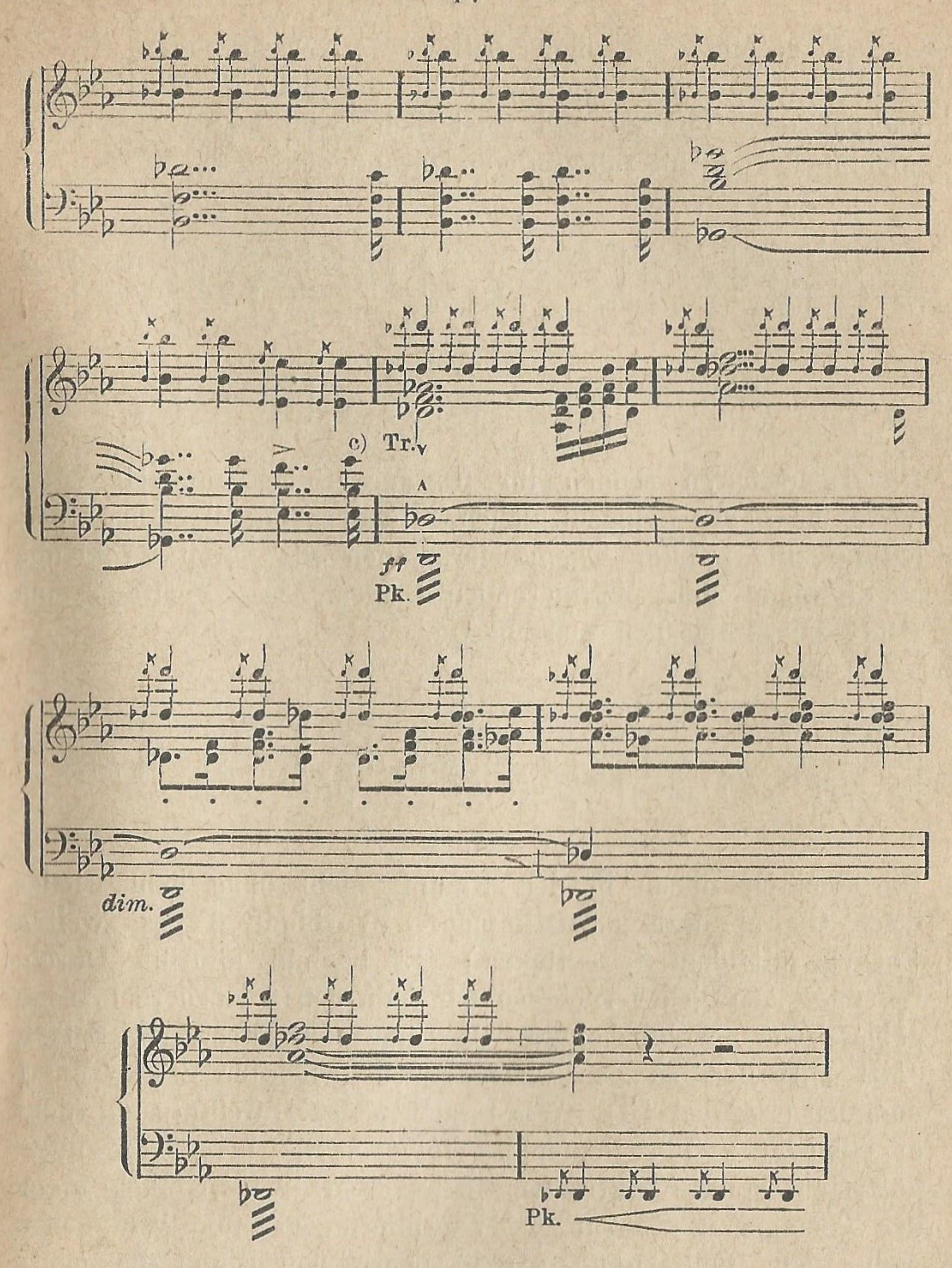
Es bleibt uns noch übrig das grandiose Finale. Da könnte es zunächst befremdlich erscheinen, dass in einer C moll-Sinfonie der letzte Satz mit einem leeren *fis* beginnt, das noch dazu 4 Takte lang ausgehalten wird. Diese scheinbare Willkür verliert sofort den Anschein einer solchen, wenn wir das *fis* enharmonisch nach *ges* verwechseln. Dann ist es einfach die Unterdominante zum in *des* stehenden Adagio und ist lediglich bestimmt, den Übergang zwischen dem Adagio und dem Finale herzustellen. In diesem Sinne ist auch die harmonische Grundlage zu deuten, die dem Auftreten des ersten Thema des letzten Satzes zu Grunde liegt. Dies Thema besteht aus drei „Motiven", deren jedes eine Ausdehnung von 10—16 Takten hat. Die erste 16taktige Phrase schliesst in Des dur, nachdem sie vorher Es moll berührt hat.

Die zweite 10taktige Phrase schliesst im 32. Takte in Es dur und die dritte nach weiteren 10 Takten in C moll. Wir haben also, wenn wir nur die berührten Hauptharmonien ins Auge fassen, folgendes modulatorische Bild:



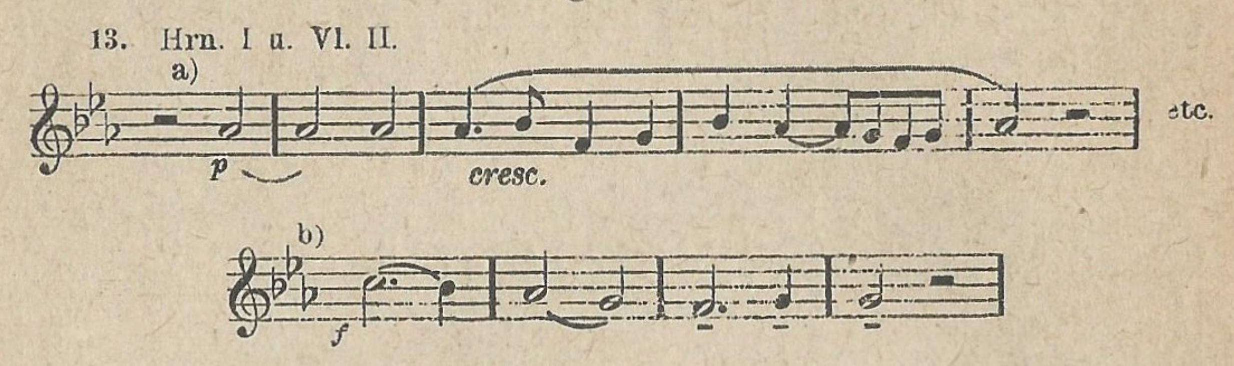
Jetzt sind wir, mit dem 40. Takte, so fest im C moll angelangt, dass uns sobald nichts daraus vertreiben kann, es müsste denn ein sieghaftes C dur sein. Dieser ganze eben skizzierte dreiteilige Abschnitt bildet das eigentliche erste Hauptthema des letzten Satzes. Es trägt offenbar einen kriegerischen Charakter. Fast glauben wir bei dem lange Zeit festgehaltenen Rhythmus der Streicher Pferdegetrappel und das Herannahen von Reiterscharen zu vernehmen (12 a). Es heisst, Bruckner hätte bei diesem Finale



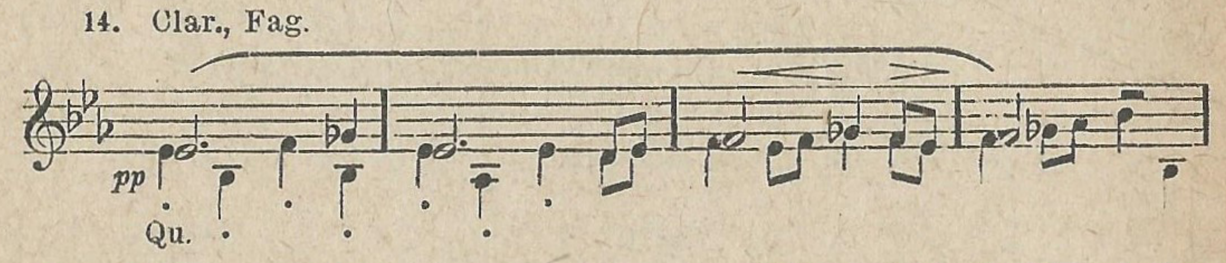


die Drei-Kaiser-Zusammenkunft im Sinne gehabt. Das dreiteilige erste Thema symbolisierte das Anrücken der verschiedenen Heerscharen. —

Nach einer aus dem dritten Motive des ersten Thema gebildeten kurzen Überleitung folgt der Seitensatz. Er trägt choralartiges Gepräge und setzt sich, wie das erste Thema, auch aus drei Unterabteilungen zusammen.



Die Heerscharen senden ihr frommes Gebet zum Höchsten, bevor sie in die Schlacht ziehen. In der nun folgenden Überleitung zum zweiten Thema vernehmen wir bereits Anklänge an dieses in den pizzikierenden Bässen. Das zweite Thema selbst klingt feierlich marschartig.



Die Scharen ziehen in den Kampf, nicht ohne bald wieder ihren Choral dazu anzustimmen. (Verbindung des zweiten Themas mit dem Seitenthema.) Es beginnt nun die Durchführung. Deutlich vernehmen wir (von den 4 Hörnern unisono geblasen) den wohlbekannten Rhythmus des Thema von Satz I. Jetzt aber hat es den Charakter heldenhafter Stärke angenommen (Beispiel 13). Wir brauchen der Durchführung nicht in allen ihren Einzelheiten zu folgen. Sie bringt die unerhörtesten kontrapunktischen Kühnheiten, wie Umkehrungen der Themen, Engführungen, Verknüpfungen etc. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in poetischem Sinne die ganze Durchführung als das Bild der sich bald nähernden, bald wieder weit entfernenden Schlacht ansehen. Zuweilen glauben wir mitten im Kampfgetümmel zu sein, dann wieder dringen

nur noch vereinzelte Kampfesrufe an unser Ohr. Dazwischen vernehmen wir ab und zu immer wieder den frommen Choral-Gesang des Seitenthema. Mächtig setzt die Wiederholung des ersten Teiles ein, das zweite Thema tritt sogleich als Fugato auf. Die Koda aber bringt wohl den grandiosesten Höhepunkt der ganzen Sinfonie. Nachdem die Posaunen das tragisch-düstere Hauptthema des ersten Satzes (Beisp. 1) in eine der grössten Steigerungen hineingerufen haben, schmettern die Trompeten das auf vier Viertel erweiterte Motiv des „deutschen Michel" (aus dem Scherzo) dazwischen, jetzt aber nach C dur gewandt (Beisp. 7). Und zuletzt vereinigt der Meister die Hauptthemen aller vier Sätze im sieghaften C dur zu einer in dieser Art unerhört genialen Kombination. Sie macht zugleich den Eindruck des endgültig errungenen Sieges! Im ersten Satz der Sinfonie bäumte sich der Mensch obzwar in gewaltiger Kraft, doch in vergeblichem Trotze gegen die Gottheit und das Schicksal auf. Im zweiten Satze gesundete er im engen Anschluss an die ihn umgebende friedensvolle Natur — Faust am Beginne von der Tragödie zweitem Teil —! Im Adagio durfte er der Gnade des Höchsten teilhaftig werden, nachdem er seinem Throne mit inbrünstig-demütigem Flehen genaht war. So, mit Heldenkraft, mit deutscher Beharrlichkeit und Zähigkeit, mit festem Gottvertrauen ausgerüstet, ist der Deutsche dazu berufen, über alle irdischen Hindernisse, die sich seinem edeln Streben in den Weg stellen, siegreich zu triumphieren. — So steht diese Sinfonie in gewaltiger Schönheit vor uns, ein hehres Denkmal echtester, deutscher Kunst.

Willibald Kähler.

Plattendruck von E. Haberland in Leipzig-R.